

**EXTENSO ANÁLISIS DE LA SONATINA BOYACENSE Y BREVES APUNTES
SOBRE LA VIDA Y OBRA DE ANTONIO MARIA VALENCIA**

JUAN GONZALO JIMENEZ ECHEVERRI

Trabajo de grado presentado para optar al título de Maestro en música

Asesor: Doctor Andrés Gómez Bravo

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MEDELLÍN 2015**

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	5
1. VIDA DE ANTONIO MARÍA VALENCIA	6
1.1 BIOGRAFÍA	6
1.2 VALENCIA EN LA SCHOLA CANTORUM (FRANCIA, FINALES DE SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL SIGLO XX).....	12
1.3 SCHOLA CANTORUM Y VINCENT D'INDY	15
1.4 DISCUSIONES EN TORNO A LA EDUCACIÓN Y A LA CREACIÓN MUSICAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN COLOMBIA.	16
2. SONATINA BOYACENSE	19
2.1 ANÁLISIS FORMAL.....	20
2.2 LA EXPOSICIÓN	23
2.2.1 Primera área temática.....	23
2.2.2 Segunda área temática.....	41
2.3 DESARROLLO	48
2.4 RECAPITULACIÓN	50
2.4.1 Primera área temática en la recapitulación.....	50
2.4.2 Segunda área temática en la recapitulación	51
2.4.3 La coda final	53
CONCLUSIONES	55
BIBLIOGRAFÍA	57

Tabla de Ilustraciones

<i>Ilustración 1. Exposición, compases (1 - 2), indicaciones de interpretación, pedales y dinámica.</i>	24
<i>Ilustración 2. Exposición, compas (1), motivo a en G9, agrupación binaria, mano derecha.</i>	24
<i>Ilustración 3. Exposición, compas (32-34), motivo a en F#m9, segunda área temática, agrupación binaria, mano izquierda.</i>	25
<i>Ilustración 4. Recapitulación, compas (79), motivo a en R9, agrupación binaria, mano derecha.</i>	25
<i>Ilustración 5. Recapitulación, Compases (107-109), motivo a en D eólico, segunda área temática, agrupación binaria, mano izquierda.</i>	25
<i>Ilustración 6. Exposición, compas (2), motivo a invertido en F#m9, agrupación binaria, mano izquierda.</i>	26
<i>Ilustración 7. Recapitulación, compas (80), motivo a invertido en C#m9, agrupación binaria, mano izquierda.</i>	26
<i>Ilustración 8. Exposición, compas (7), motivo a mano derecha y motivo a invertido mano izquierda en Bm7, agrupación binaria.</i>	27
<i>Ilustración 9. Recapitulación, compás (89), motivo a mano derecha y motivo a invertido mano izquierda en F#m7, agrupación binaria, mano izquierda y derecha.</i>	27
<i>Ilustración 10. Exposición, compás (3), motivo b mano derecha en agrupación ternaria, motivo a invertido mano izquierda en agrupación binaria.</i>	28
<i>Ilustración 11. Recapitulación, compás (81), motivo b mano derecha, motivo a invertido mano izquierda.</i>	28
<i>Ilustración 12. Exposición, compas (4), motivo b invertido mano derecha y motivo b mano izquierda.</i>	29
<i>Ilustración 13. Exposición, compás (9), motivo b invertido mano derecha y motivo b mano izquierda.</i>	29
<i>Ilustración 14. Recapitulación, compás (82), motivo b invertido mano derecha y motivo b mano izquierda.</i>	29
<i>Ilustración 15. Exposición, compás (5), precisiones en el ritmo “cuide el ritmo”.</i>	30
<i>Ilustración 16. Recapitulación, compas (134), precisiones en el ritmo “bien ritmado”.</i>	30
<i>Ilustración 17. Exposición, compas (6), motivo c, comparación con el esquema rítmico del pasillo.</i>	31
<i>Ilustración 18. Exposición, compas (12), motivo c.</i>	31
<i>Ilustración 19. Exposición, compas (40, 41), variación motivo c.</i>	32
<i>Ilustración 20. Recapitulación, compas (84), motivo c.</i>	32
<i>Ilustración 21. Desarrollo, compases (66-69), motivo c.</i>	33
<i>Ilustración 22. Exposición, compas (44), utilización de intervalos de segunda mayor. Variación tema c.</i>	33
<i>Ilustración 23. Recapitulación, compases (83, 84), utilización de intervalos de segunda mayor.</i>	34
<i>Ilustración 24. Recapitulación, compas (120), utilización de intervalos de segunda mayor.</i>	34
<i>Ilustración 25. Exposición, Compases (8-11) Utilización de la modalidad, B dórico (escala visible en la mano izquierda).</i>	35
<i>Ilustración 26. Exposición, Compases (26-34), utilización de la modalidad, F# eólico (escala visible en la mano derecha).</i>	36
<i>Ilustración 27. Exposición, compás (44), Utilización de la modalidad, A lidio (escala visible en la mano derecha).</i>	37
<i>Ilustración 28. Recapitulación, compases (87-90), Utilización de la modalidad, F# dórico (escala visible en la mano izquierda).</i>	37

<i>Ilustración 29. Recapitulación, Compases (103-105), Utilización de la modalidad, D dórico (escala visible en la mano derecha).</i>	38
<i>Ilustración 30. Exposición, compases (18-24), comparación con el esquema rítmico del bambuco y simplificación a 6/8, progresión de cuartas hacia la segunda área temática.</i>	39
<i>Ilustración 31. Recapitulación, compases (95-100), progresión de cuartas hacia la segunda área.</i>	40
<i>Ilustración 32. Exposición, compases (25-27), introducción de la segunda área temática en F#m9, comparación con el esquema rítmico del bambuco.</i>	42
<i>Ilustración 33. Recapitulación, compases (101-102), introducción de la segunda área temática en Dm9.</i>	42
<i>Ilustración 34. Exposición, compases (28-31), área temática 2, Comparación con el esquema rítmico de la guabina (mano derecha), utilización de F# eólico.</i>	44
<i>Ilustración 35. Recapitulación, Compases (103-106), área temática 2 en la recapitulación, utilización de D dórico.</i>	44
<i>Ilustración 36. Exposición, compases (49-54), tema de la segunda área temática en la coda.</i>	45
<i>Ilustración 37. Recapitulación, compases (124-129), tema de la segunda área temática en la coda final.</i>	46
<i>Ilustración 38. Exposición, compases (57-59), Coda, comparación esquema rítmico del bambuco (acompañamiento).</i>	47
<i>Ilustración 39. Recapitulación, compases (132-133), coda final de la recapitulación, esquema rítmico del bambuco (acompañamiento).</i>	47
<i>Ilustración 40. Desarrollo, compases (66-70), motivo c, progresión en torno a C#:</i>	48
<i>Ilustración 41. Desarrollo, Compases (71-73), Comparación con coda de la exposición compases (57-59)</i>	49
<i>Ilustración 42. Desarrollo, compases (75-78), pedal en E como puente a la recapitulación en A.</i>	50
<i>Ilustración 43. Compases (79-82), Recapitulación en A</i>	51
<i>Ilustración 44. Exposición, compases (28 y 29), tema de la segunda área temática, comparación de articulación.</i>	52
<i>Ilustración 45. Exposición, compases (49 - 52), tema de la segunda área temática en coda, comparación de articulación.</i>	52
<i>Ilustración 46. Recapitulación, compases (103 y 105), tema de la segunda área temática, comparación de articulación.</i>	52
<i>Ilustración 47. Recapitulación, compases (126 y 127), tema de la segunda área temática en la coda final, comparación de articulación.</i>	53
<i>Ilustración 48. Compases (138-40), coda</i>	53

INTRODUCCIÓN

Antonio María Valencia hace parte de los compositores colombianos más importantes de la primera mitad del siglo XX, junto con José Rozo Conteras (1894-1976), Adolfo Mejía (1909-1973), Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) y Jesús Bermúdez Silva (1884-1969). Este período resalta por ser próspero y positivo en el campo de la composición musical nacional. Estos compositores, incluido Valencia, pertenecen a “la primera generación de músicos formados en Europa y a los gestores de la escuela, tímida aún, de nacionalismo musical colombiano”¹.

El trabajo realizado por Mario Gómez -Vignes, “Imagen y obra de Antonio María Valencia” Volumen I y II es la recopilación biográfica, documental y obra musical más importante que se ha realizado hasta el momento de Valencia. Otto de Greiff en la reseña del libro de Gomez-Vignes escribió “Valencia no fue un compositor prolífico: sus obras no alcanzan al centenar; pero es una obra hecha con vocación, música “*bien faite*”, nacida de una fecundidad deliberadamente enmarcada constreñida entre parámetros auténticos del más extremo rigor y que a la vez revela un alma noble que hizo propia no la forma sino el fondo de una rancia cultura como la francesa, sin traicionar su raigambre latinoamericana”².

La obra del maestro Gómez- Vignes es la principal fuente bibliográfica de ésta monografía; que pretende alcanzar varios objetivos, resaltar la vida del compositor, su carrera como concertista y su obra para piano; específicamente la obra “Sonatina Boyacense”, que fue compuesta en un periodo de madurez que combina la estética francesa, aprendida en su paso por la Schola Cantorum en Paris, junto con las células rítmicas de la región andina colombiana.

Se pretende en esta monografía que los pianistas, novicios y adentrados en la música académica, se interesen en el repertorio pianístico de Valencia y conozcan por medio de la Sonatina Boyacense la estética musical de este compositor y toda su riqueza musical.

¹ Friedmann, Susana. JESUS BERMUDEZ SILVA .MUSICO. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Escala Editor. 2000. P.2

² GOMEZ VIGNES, Mario. Imagen y obra de Antonio María Valencia. Cali: Corporación para la cultura, 1991.

1. VIDA DE ANTONIO MARÍA VALENCIA

1.1 BIOGRAFÍA

Valencia nació el 10 de noviembre de 1902 en Cali. Hijo del violoncelista Julio Valencia y de Matilde Zamorano, quien poseía también dotes para la música. Con su padre comenzó, a temprana edad, la formación musical; en 1913, con solo once años de vida, dio su primer recital de piano y un año después se presentó a un concurso nacional, donde debía componer un himno patriótico para el Regimiento Ricaurte de Bogotá con el cual obtuvo mención de honor y siguió explotando este talento de compositor y produjo en estos años el vals para piano “Soledad (C.G-V 4, 1916)”. Con el apoyo de su padre y su compañía, que lo convertía en su tutor, posteriormente, entre 1916 y 1917, visitó Panamá y Estados Unidos.

Inició este proceso de darse a conocer, emprendió este arduo camino con un recital en el Conservatorio Nacional de Panamá, con ello empieza su trayectoria internacional y alcanzó alas para volar desde allí hacia los Estados Unidos, donde hizo varios recitales.

El programa de debut comprendía³:

- Sonata opus 10 N.3, de Ludwig van Beethoven
- Barcarola Veneciana N.4 y Mazurca N.4, de Benjamin Godard
- “Les Sylvains”, de Cécile Chaminade
- Rapsodia Húngara N.2, de Franz Liszt
- Valses en Mi menor y Do sostenido menor, de Frédéric Chopin
- “Fabliau”, de Joachim Raff⁴
- Pasillos N.2, 4 y 8, de Emilio Murillo

Cuando llegó a los Estados Unidos el primer Estado que visitó fue el de Alabama, donde ofreció un recital en Mobile y otro en Brewton; con este primer triunfo, viajó a Pensacola

³ GOMEZ VIGNES, Mario. Imagen y obra de Antonio María Valencia. Cali: Corporación para la cultura, 1991. P. 13

⁴ Joseph Joachim Raff (1822 —1882) fue un compositor germano-suizo.

(Florida), donde tuvo gratos reconocimientos; de aquel lugar regresó a Birmingham (Alabama), donde iba adquiriendo más seguridad y confianza. Posteriormente, se dirigió a New Orleans y finaliza esta experiencia de conciertos en Cincinnati (Ohio)⁵. Envidiable para cualquier pianista una gira con tanto rose internacional.

Después de este viaje, Valencia regresó a Colombia, cargado de experiencia internacional y de unas ganas infinitas de seguir creciendo como pianista, músico integral y en su formación personal. El éxito solo se logra con constancia, estudio y mucha dedicación.

Continuó todo este proceso, de una manera rígida y disciplinada, con estudios de composición que su padre le pudo ofrecer por su experiencia y gran talento, y esto le permitió crear obras tales como: “Desolación” (C.G-V 6, 1917), danza para dos voces y piano, “Barcarola”, canción para voz y piano (C.G-V 7, 1917), “Pasillo para piano” (C.G-V 8, 1917) y “Palmira” (C.G-V 9, 1917).

En esos años, no decayó en su formación y continuó sus estudios musicales, buscó apoyo del Estado y obtuvo una beca en el Conservatorio Nacional de Música; pero, aunque era una magnífica oportunidad, decidió no aceptarla para aprovechar un privilegiado camino, el de estudiar con Honorio Alarcón (1859-1920), reconocido pianista nacido en Santa Marta, quien se había formado en el Conservatorio de París y en el Conservatorio de Leipzig en Alemania entre los años 1881 y 1885. En este último conservatorio, en el primer examen público, Honorio Alarcón interpretó las “Variaciones Serias”, de Mendelssohn y con ellas obtuvo el “Gran Premio Mendelssohn- Bartholdy”. El maestro Alarcón obtuvo los más altos honores en el conservatorio de Leipzig. En 1885 había regresado a Colombia y fue nombrado Director general de las bandas nacionales y posteriormente director de la Academia Nacional de Música; de acuerdo con el musicólogo Heriberto Zapata, Alarcón fue el “mayor pianista colombiano de todos los tiempos, gloria no solo nacional, sino continental”⁶. Estudiar, pues, con Alarcón se convertía en la mejor oportunidad de crecer en su vida artística, profesional y personal.

⁵ Gomez-Vignes, Op. Cit., p. 3-100

⁶ Zapata, Heriberto. Compositores Colombianos. Editorial carpel. 1962. Pág. 191

Valencia logró sacar provecho de este gran maestro. Con Alarcón logró un gran avance pianístico e interpretativo, ya que como se mencionó anteriormente, no solo poseía un gran bagaje y talento, sino que gozaba de reconocimiento a nivel nacional e internacional.

Entre el repertorio ganado se encuentran obras de Chopin, Liszt y Schumann. En este período compuso “Danza colombiana para violín y piano” (C.G-V 23, 1923), (reconstrucción hecha por Gomez-Vignes en la parte del acompañamiento del piano)⁷.

Pero el crecimiento pianístico de Valencia aún debía de crecer más. Gracias a una beca otorgada por el gobierno colombiano, en 1923, Valencia fue admitido en la Schola Cantorum de París para realizar un curso superior de piano y de composición. Ese siguiente año sería crucial en su formación. Allí estudió Piano con Paul Braud⁸ y composición con Vincent d’Indy. Por esta institución ya habían pasado otros músicos colombianos como es el caso de Uribe Holguín, quien gracias a una beca en 1907 logró estudiar en la Schola, así como el ya mencionado Honorio Alarcón. Ahora la oportunidad era para la joven promesa y nuevamente Colombia tendría su nuevo talento en dicha escuela.

Entre las obras que Valencia compuso en París resaltan: “Choral varié pour piano (à la manière de Bach)” (C.G-V 26, 1924), “Berceuse” (C.G-V 27, 1924) y “Suite pour le piano” (C.G-V 29, 1925),”

Además de las composiciones Valencia seguía la perspectiva de convertirse en concertista, y su formación le permitía interpretar obras de las cuales sobresalen: el “Concierto Italiano” y “Fantasía Cromática y Fuga”, de Bach, la “Sonata opus 110”, de Beethoven, la “Fantasía opus 17” de Schumann, la “Sonata en Si bemol menor”, de Chopin, la “Sonata en Mi bemol”, de Paul Dukas y el “Preludio, Coral y Fuga”, de Cesar Franck. Además se dedicó a estudiar todas las sonatas de Beethoven y los dos libros completos de “El clave bien temperado”, de Bach.

⁷ IBID, p.191

⁸ Nació el 9 de abril de 1860 y realizó estudios de piano en el conservatorio de París como alumno de Felix Le Couppey y del célebre Antoine-Francois Marmotel quien fue formador de toda una generación de pianistas (Albéniz, Bizet y d’Indy)

Al culminar sus estudios en 1929, Valencia obtuvo diploma de honor; sobresaliendo por sus dotes de intérprete, sus excelentes composiciones, su gran dedicación y disciplina, un ejemplo de persona, a pesar de su corta edad, ya que para esta época el compositor solo tenía 24 años⁹.

Valencia regresa a Colombia en 1929, cargado de triunfos, conocimientos renovados y frescos. Encuentra un terreno propicio para seguir creciendo. En esta época ya otros músicos habían logrado avances musicales, y algo supremamente valioso, específicamente, en Colombia se venía dando los primeros pasos en la creación de instituciones que proporcionaran una formación académica sólida; sin embargo, aún la divulgación en el ámbito musical era precaria. No existía una legislación y un interés en fomentar la educación musical como algo masivo, explotadora de talentos y formadora de estudiantes. Para estos años, una política cultural y los procesos para incentivar la educación musical continuaban lentos. Esta situación afectó el desarrollo de la carrera pianística de Valencia dado que la asistencia de público a los conciertos era mínima, incluso en la capital. Lo anterior truncó su crecimiento como concertista logrado en París. Uribe Holguín ya había tenido este mismo sentimiento y al respecto decía “ni el estado de la orquesta, ni el del ‘gusto’ del público permitían aún la realización de verdaderos conciertos sinfónicos”¹⁰.

Valencia, sin embargo, logró realizar recitales como solista y conjuntos de cámara con músicos como Uribe Holguín. Esto le permitiría, más adelante, no solo exponer su talento musical al público sino entablar una amistad con este maestro y que incidió que en 1930, Valencia fuera nombrado miembro del consejo directivo y profesor de piano del Conservatorio Nacional.

Fueron varios los cursos que tuvo a su cargo: dictado, teoría y solfeo. Se le consideraba un maestro con mucho talento y amor por sus estudiantes. También fue nombrado inspector general de estudios y en noviembre del año siguiente estuvo a cargo de la orquesta del

⁹ Gomez-Vignes, Op. Cit., p .144

¹⁰ Rendón García, Guillermo. Maestros de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) (I). Música: Boletín Casa de las Américas. No. 50, Ene.-Feb., 1975

Conservatorio. Troncada su una carrera como concertista, por lo menos, Valencia invertía su conocimiento en la búsqueda de nuevo talento humano.

En 1932 Valencia publicó el polémico escrito “Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia”, donde se quejaba y criticaba las políticas estatales sobre el apoyo a la música, la cultura y el arte. Siempre ha faltado conciencia del Estado para fomentar el arte. Después de la controversia que generó este escrito, el autor decide alejarse del Conservatorio Nacional.

Ese mismo año el cabildo de Cali y luego la gobernación del Valle crearon el Conservatorio de Cali bajo la dirección de Antonio María¹¹.

El 2 de enero de 1933 el Conservatorio inició sus labores con 32 alumnos¹². A partir de esto Antonio María se aleja de su carrera como concertista y se concentra en las labores en el Conservatorio de Cali; la composición no la deja de lado, muestra de ello es la obra, “Bambuco del tiempo del ruido”, para piano (C.G-V 42, 1929); “Chirimia y Bambuco Sotareño”, para piano (C.G-V 43, 1929), “Sonatina Boyacense” (C.G-V 53, 1935) y un “Preludio” (C.G-V 65,1936).

En 1936, Valencia fue galardonado con la imposición de la Cruz de Boyacá en honor a los servicios prestados al progreso y avance del arte musical en Colombia¹³. En este año se ocupó de la dirección del Conservatorio Nacional de Bogotá y durante su estadía allí recibió una invitación por parte del presidente de Colombia, Alfonso López Pumarejo, para que representara al gobierno en una exposición artística en Viña del Mar (Chile) y expusiera sus obras y diera recitales; el compositor envió un telegrama excusándose por su ausencia. Así sucedió en varias ocasiones, terceras personas intentaron para que Valencia continuara con la carrera como concertista pero los intentos fueron fallidos.¹⁴

¹¹ IBID.P. 30

¹² Gomez-Vignes, Op. Cit.,p. 313

¹³ Gomez-Vignes, Op. Cit.,p. 343

¹⁴ Gomez-Vignes, Op. Cit.,p. 359

Antonio María estuvo a cargo de los dos Conservatorios Bogotá y Cali al mismo tiempo, situación que no duró mucho tiempo, pues demandaba mucho compromiso y a medias ningún Conservatorio haría nada bueno y finalmente se decidió por el Conservatorio de Cali , renunciando al cargo en Bogotá y colocando todo su tiempo a la población artística valluna.

En 1939, Valencia logró terminar el edificio del conservatorio, dotar el lugar, hacer un edificio funcional, implementar con programas y planes de estudio paradigmáticos y una orquesta sinfónica.¹⁵ El 16 de septiembre de 1939, bajo el decreto 640, el Conservatorio es rebautizado como Palacio de bellas Artes y pasó bajo la tuición del gobierno del departamento del Valle.

Para 1944, Valencia decidió reanudar su carrera como pianista dando un recital en el Teatro Municipal. Las obras fueron: 32 variaciones en Do menor, de Beethoven, “Preludio, Coral y Fuga”, de César Franck y obras de Liszt, Chopin, Albeniz, Satie y Debussy. Participó también en el Festival de Cartagena con el siguiente programa: la “Appassionata”, de Beethoven, el Andante con variaciones en Fa menor, de Haydn, piezas breves de Liszt, Chopin, Debussy y Albéniz, además del Concierto N.5 para piano y orquesta de Beethoven con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Eugene Fürst.¹⁶

En los últimos diez o doce años de la vida del compositor, el consumo de alcaloides era recurrente y según Gomez- Vignes “esta sustancia en cantidades restringidas se utiliza en medicina como analgésico y espasmolítico. Antonio María se habituó a la dosis diaria que en aquella época era legalmente permitida por los respectivos organismos estatales”¹⁷. La salud de Valencia empezaba a ser cada vez más precaria, la destreza sicomotora en el piano iba en decrecimiento, *tracs* de memoria y fallas eventuales de lucidez.¹⁸

En el año de 1945 renunció a la dirección del Conservatorio, su salud así lo requerí; pero luego de un descanso decidió volver a su cargo y a las actividades que le exigía el

¹⁵ IBID. P.382

¹⁶ IBID. P. 429

¹⁷ IBID. P. 403

¹⁸ IBID. P.405

Conservatorio. Tres años más tarde volvió a internarse en una casa de reposo en Bogotá. Después de 1950, Antonio María no volvió a interpretar el piano como solista a causa de una presentación que no salió bien en Bogotá. En ese mismo año se retiró definitivamente del cargo de director del Conservatorio, pero siguió consagrado a la Orquesta y a acompañar eventualmente a diversos artistas en sus recitales a través del territorio nacional.¹⁹

El 21 de julio de 1952, Valencia se despertó con un fuerte dolor en la nuca, el médico le diagnosticó tétanos y ordenó la consecución de la vacuna antitetánica la cual no fue posible hallar en ninguna droguería, al día siguiente la solicitaron por radio pero la droga no se pudo conseguir, debido a esto Antonio María Valencia murió el 22 de julio.

Entre los discípulos de Valencia que sobresalieron se encuentran: María Inés Nava, la primera pianista que se graduó al cabo de los ocho años de existencia del Conservatorio de Cali²⁰, Santiago Velasco Llanos (1915-1996), Luis Carlos Espinosa (1917-1990), Álvaro Ramírez Sierra (1932-1991), Luis Carlos Figueroa (1923) y Marjorie Tanaka.

1.2 VALENCIA EN LA SCHOLA CANTORUM (FRANCIA, FINALES DE SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL SIGLO XX)

La música francesa entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX se caracterizó por recuperar y buscar una identidad propia que se alejara de la influencia de la música alemana. Músicos como Saint-Saëns (1835-1921) y Massenet (1842-1912) “produjeron una música dotada de una elegancia, delicadeza y cuidado de la forma que ya distaba de las explosiones tanto de Richard Wagner (1813-1883) como de Hector Berlioz (1803-1869)”²¹, esta búsqueda de identidad parecía recordar más bien a los clásicos franceses como

¹⁹ IBID. P. 447

²⁰ IBID. P.392

²¹ ALEGRE MARTÍNEZ, Miguel Ángel. La música francesa entre los siglos xix y xx. El impresionismo. especial referencia al repertorio. Universidad internacional de Andalucía. CURSO 2007/2008. P. 11

Couperin (1668-1733) y Rameau (1683-1764)”²². Inicialmente los cambios fueron sutiles pero poco a poco se fue consolidando el uso de “nuevos y exóticos recursos”²³.

Una primera oleada de compositores empezó a hacerse notar en Francia por su discreto alejamiento del romanticismo, no tanto en las formas (que seguían siendo básicamente las mismas empleadas por el resto de los románticos) sino en el carácter de algunas obras de madurez, la poca ortodoxia en el uso de la armonía tradicional y la rica y novedosa orquestación, elementos todos ellos capaces de generar una música más serena y a veces de ensueño. A esa época de transición pertenecieron Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Ernest Chausson (1855-1899), y sobre todo, Gabriel Fauré (1845-1924)”²⁴

Estos autores continuaron el desarrollo de la armonía tonal cromática utilizada por Cesar Franck (1822-1890), aunque dieron a sus creaciones un toque más nacional, íntimo y delicado, esta búsqueda llevó gradualmente al uso de los modos gregorianos o escolásticos, lo que conectaba directamente con la neomodalidad²⁵. Quizá fue Claude Debussy (1862-1918) el compositor que supo absorber y sintetizar un mayor abanico de elementos determinantes de su lenguaje musical siendo precursor del impresionismo musical. Las muy diversas causas que contribuyeron a configurar el mismo serían las siguientes²⁶: su objetivo principal de liberar la música de la hegemonía germánica y en concreto del wagnerianismo, las artes del extremo oriente, la pintura impresionista, la poesía simbolista, la introducción del arte modal con modos diatónicos y no diatónicos, la extinción de la tonalidad por un abandono de los encadenamientos de los acordes y la suspensión de las resoluciones, además del rechazo de las formas preconcebidas y cerradas “porque limitan la fantasía del compositor y porque no responden al ideal de creación del artista”.²⁷ Debussy abrió el camino hacia nuevas tendencias dado el uso de nuevos recursos y la creación de un lenguaje íntimo e individual.

²² ALEGRE MARTÍNEZ, Miguel Ángel. La música francesa entre los siglos xix y xx. El impresionismo. especial referencia al repertorio. Universidad internacional de Andalucía. CURSO 2007/2008. P. 11

²³ IBID. P.9

²⁴ IBID. p.9

²⁵ IBID. p. 9

²⁶ IBID. p 10-11

²⁷ IBID. p. 11

Aunque el impresionismo francés declinó rápidamente, esta tendencia influyó la creación de otras nuevas. Hacia 1918, se creó el grupo de los seis “*les six*”, conformado por: Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Germaine Tailleferre (1892-1983), Georges Auric (1899-1983), Francis Poulenc (1899-1963) y Louis Durey (1888-1979), como reacción contra el romanticismo alemán y el impresionismo francés. El grupo proponía la simplicidad, retorno a la melodía, al contrapunto, a la precisión rítmica. Evitando el gigantismo alemán, las imprecisiones de Debussy y el formalismo de d’Indy y sus discípulos como lo expresaba Poulenc.

Jean Cocteau²⁸ (1889-1963) se refirió a este movimiento como renuncia al exceso de sonoridad y retorno al primitivismo, este grupo tenía como ejemplo a seguir a Erik Satie (1866-1925), quien fue un compositor cuya música estaba llena de vida, reflejaba la informalidad alegre que envolvía las actuaciones de los cómicos y acróbatas callejeros²⁹.

La música francesa en esta época se distinguió por la búsqueda de una identidad, pero no una identidad generalizada sino en el individuo, lo cual dio lugar a diversas tendencias que buscaban la liberación de la hegemonía germánica utilizando un lenguaje musical íntimo y una sonoridad propia. Estas tendencias fueron las que de una u otra forma impregnaron la obra musical de Valencia en su estadía en París.

²⁸ Poeta francés que sacó a la luz un trabajo muy influyente titulado “gallo y arlequín” (forma parte de un grupo de artículos que escribiría algunos años después bajo el sugestivo encabezamiento de *una llamada al orden*) en la que enseñaba que “Satie nos enseñó lo que, en nuestra época, ha sido lo más audaz y sencillo”. Morgan (179)

²⁹ Morgan, Robert p. La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y las Américas modernas. Akal. 1991. Pág. 179

1.3 SCHOLA CANTORUM Y VINCENT D'INDY

La Schola Cantorum fue creada el 15 de octubre de 1896 por Carlos Bordes (1863-1909), discípulo de Marmontel en el piano y de Cesar Frank en la composición. La Schola tenía como misión inicial: primero, el retorno a la tradición gregoriana por medio de la ejecución del canto llano; segundo, la restitución de la música llamada palestriniana al puesto de honor que le corresponde; tercero, la creación de una música religiosa moderna, respetuosa de los textos y de las leyes de la liturgia y cuarto, el mejoramiento del repertorio de los organistas³⁰.

En 1900, la dirección de la Schola Cantorum quedó a cargo de Vincent d'Indy y pasó de ser una escuela especial de canto litúrgico y música religiosa a conservatorio; dentro del plan de estudio d'Indy propuso que todo cantante, instrumentista y compositor debía estudiar de modo más o menos profundo el canto gregoriano, las melodías litúrgicas de la edad media y las obras religiosas de la época de la polifonía vocal; además los estudiantes debían hacer parte de los cursos de aplicación oral para conocer las obras religiosas, un curso de dirección orquestal, música italiana de los siglos XVIII y XIX y estudiar el arte desde sus inicios³¹.

D'Indy en su discurso inaugural dijo que: “Todo instrumentista, cantor y compositor debía ante todas las cosas, hacerse dueño absoluto de la técnica de su instrumento, de su voz y de su escritura musical; pues cuando se ha llegado a ese punto, ha terminado la parte del oficio y comenzaba el arte; el verdadero fin del arte es enseñar, elevar gradualmente el espíritu de la humanidad más que convertirse en empresa lucrativa y en gloria personal”³².

De acuerdo con Gómez-Vignes “he aquí, pues, el importante claustro en el cual Valencia, presumido de su talento innato, va a adquirir durante seis años sus sólidos conocimientos,

³⁰ Alarcón, Honorio. En defensa de una escuela. Casa editorial el liberal. Bogotá. 1912. Pág. 5

³¹ IBID. p. 7

³² IBID. p. 8

una cultura musical y humanística envidiables y la maestría que lo colocará en el umbral luminosos de una brillante carrera de concertista y compositor”³³

1.4 DISCUSIONES EN TORNO A LA EDUCACIÓN Y A LA CREACIÓN MUSICAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN COLOMBIA.

El Conservatorio Nacional fue fundado hacia el año 1882. Don Jorge W. Price hijo de don Enrique Price; quien siguiendo la labor de su padre, creó la “*Academia nacional de música*”, esta institución permaneció con este nombre hasta 1909, año en el que se transformó en el *Conservatorio Nacional* después de haber sido dirigida por el pianista Honorio Alarcón, entre 1905 y 1909; la dirección retornó a Price y posteriormente en 1910, Uribe Holguín es nombrado director y quien además simultáneamente creó la *sociedad de conciertos sinfónicos del conservatorio*, sociedad que perduró por 25 años³⁴.

Este recinto se vio rodeado de disputas por la forma en que se debía dirigir la educación musical en el país. Personajes importantes como Valencia y Alarcón criticaron abiertamente la metodología empleada por Uribe Holguín. Alarcón en su texto “en defensa de una escuela” publicado en 1912, criticó fuertemente la metodología de enseñanza empleada por Uribe Holguín, además, comparó los métodos empleados en la Schola Cantorum bajo la dirección de Vincent d’Indy y el conservatorio de música de Leipzig³⁵.

Por su parte, Valencia en el año 1932 publicó “Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia”; en estos apuntes, expuso los problemas existentes en la educación musical en el país y analizó el Conservatorio Nacional de Música. El contenido de estos escritos y sus propuestas afectaron la relación con Uribe Holguín y suscitó discusiones en torno a la situación de la música en Colombia.

³³ Gomez-Vignes, Op. Cit.,p. 55

³⁴ TOVAR PARDO, Andrés. Los problemas de la cultura musical en Colombia. En: Revista Chilena, núm. 65 (mayo-junio, 1959).

³⁵ ALARCÓN, Honorio. En defensa de una escuela. Bogotá: casa editorial el liberal, 1912. 81 p.

Dentro de la publicación enunció cuatro causas que habían retardado el objetivo del Conservatorio:

- La deficiente instrucción técnica que ha dado el conservatorio.
- La carencia de miras ideológicas que ha presidido nuestra educación musical.
- La falta de difusión metódica de la buena música en el público.
- La poca atención que ha merecido el problema del mejoramiento social y material del músico colombiano.³⁶

De acuerdo con Valencia: “El conservatorio, como organismo ideológico, como agente propulsor del Arte y modelador del gusto estético, debe figurar a la vanguardia de las renovaciones espirituales que impone el progreso de la nacionalidad”³⁷. Otra gran discusión de la época, giró en torno al nacionalismo que constituyó una de las tendencias más fuertes de la época y curiosamente uno de los factores de restricción a la evolución de sus estilos personales. En la música así como en las bellas artes, se le exigió al compositor reflejar una identidad nacional. Exigencia que unida a una ideología tendiente a exaltar valores nacionales, llevó a un buen número de autores a un exagerado tradicionalismo, a una estética repetitiva y a un aislamiento que alejó al compositor del ejercicio de las teorías de la música moderna³⁸.

El nacionalismo impuesto en las primeras décadas del siglo XX en Colombia, perdió la frescura del practicado en el siglo pasado y exigió a los compositores una racionalización de la música tradicional en la cual debieron inspirarse. Simultáneamente se ahondó la brecha que separa lo tradicional de lo académico. En las primeras expresiones musicales nacionalistas de las piezas de concierto, los compositores se limitaron a adaptar danzas y canciones de su nación a medios (instrumentos) y formas musicales europeas³⁹.

Uno de los principales exponentes del nacionalismo presentado en este período fue Uribe Holguín, quien se inclinó hacia la estética nacionalista a partir de 1924 con su segunda

³⁶ ³⁶ VALENCIA, Antonio María. Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia. Bogotá: editorial E.J.Posse, 1932. P. 3-4

³⁷ Valencia, Op. Cit., p .2

³⁸ DUQUE, Ellie Anne. La música en Colombia en los siglos XIX y XX. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, instituciones estéticas, 1950. P. 32

³⁹ IBID. P. 34

sinfonía “Del terruño”, Op.15. Inicialmente Uribe Holguín se opuso a la predominancia de las tendencias nacionalistas, el argumentaba que los elementos hispánicos que predominaban en la música colombiana (solo conocía la música de la región andina), le restaba autenticidad, y que por lo tanto, el nacionalismo musical era un imposible.⁴⁰ En la obra “300 trozos en el sentimiento popular” de Uribe Holguín, predomina un profundo estilo post-romántico: clásico en sus estructuras, en su movimiento y muy rico en cuanto al contenido armónico. De acuerdo con el pensamiento francés, la melodía es abstracta y pareciera obedecer los dictámenes del lenguaje⁴¹.

Compositores como Jesús Bermúdez Silva, José Rozo Contreras, Adolfo Mejía y Santiago Velasco Llanos se asocian a un estilo nacionalista de contornos muy sencillos y de calidad espontánea que contrasta abiertamente con la escritura precisa y rigurosa de Uribe Holguín. Estos compositores sintieron la obligación de desarrollar el tema de la nacionalidad y quedaron atrapados en un lenguaje musical con obvias limitaciones. Pocos dominaron una escritura contrapuntística y ninguno de ellos es un experimentalista o amante de la disonancia franca e independiente. Por estas razones aceptan su papel de forjadores del repertorio musical nacionalista colombiano. La muerte de Valencia señala el fin de una época caracterizada por el dominio de las técnicas europeas y la adaptación de aires nacionales a dichos procedimientos⁴². Valencia fue un pianista dotado y en sus obras para el teclado se reconoce los aspectos más destacados de su estilo: armonías al estilo impresionista, escalas modales, melodías y ritmos nacionales. Todo esto se observa claramente en sus obras: “Ritmos y Cantos Suramericanos, Chirimía y Bambuco Sotareño, Bambuco del Tiempo del Ruido y Sonatina Boyacense⁴³”.

⁴⁰ IBID. P. 35-37

⁴¹ IBID. P.35-37

⁴² IBID. P.38

⁴³ IBID. P. 43

2. SONATINA BOYACENSE

“La Sonatina Boyacense” para piano (C.G-V 53), fue compuesta en los primeros meses de 1935 y dedicada a Joaquín Fuster, notable interprete y divulgador de la música para piano de Valencia. Esta obra fue escrita después de pasar cinco años sin componer para este instrumento, además coincidentalmente creada luego de que Claudio Arrau (1903-1991) le mostrara la obra de Juan Bautista Plaza (1898-1965)⁴⁴ titulada “Sonatina Venezolana”.⁴⁵ Gomez-Vignes en su libro comenta:

Sin lugar a dudas Arrau mostro a Valencia la partitura de su colega caraqueño; porque la elección del compás (3/8), el tiempo: “Allegro vivo” en Plaza, “Vivo y entusiasta” en Valencia, la articulación, el tipo de ritmo binario contra ternario y aún la misma forma (plan binario simple, como en las sonatas de Scarlatti o de Soler) con ritormellos limitando las dos grandes secciones: Sol-Sol/Sol-Do, en Plaza y Re-Fa sostenido/Fa sostenido-Re, en Valencia, con sus habituales codettas cerrando las secciones, dan a entender claramente que la idea de inspiración de la “Sonatina boyacense”, arranca de la “Sonatina Venezolana”, de Juan B. Plaza. Es obra bien construida, ágil, pianística, aunque no del todo convincente como sonoridad y color pianístico. Recupera con esta creación ese ascetismo un tanto desnudo que ya dijimos campea en este nuevo período creador que había sido temporalmente abandonado en aras de un estilo coral tendiente a un tonalismo demasiado evidente y claudicante. La Sonatina boyacense se encuentra en varia copias autógrafas que han circulado de manera un poco dispersa. La que tenemos ante nosotros esta copiada en cuatro páginas tamaño 28 x 34 cms. Al final de la partitura, el compositor coloca otra vez una advertencia que ahora, fuera de ser inoficiosa es, además una copia de la que pusiera d’Indy en su Sonata para piano (Edición Durand et fils.), cuya partitura conservaba Valencia. Dice d’Indy: “El autor confía en la inteligencia del ejecutante para comprender y ejecutar sin tropiezos las combinaciones rítmicas binarias y ternarias”, por lo tanto Valencia podía repetir en su obra lo dicho por quién, para él, era una autoridad⁴⁶.

“La Sonatina Boyacense” fue publicada como número del mes, en Septiembre de 1935 por la Revista “Pan”. En 1944, el compositor recibió una carta de Gretl Urban, manager de la casa editorial Associated Music Publishers, de New York solicitando una traducción de la

⁴⁴ Juan Bautista Plaza fue un compositor venezolano, el cual en 1934 compuso la Sonatina Venezolana y la dedicó al pianista chileno Claudio Arrau

⁴⁵ Gomez-Vignes, Op. Cit., p. 330

⁴⁶ IBID.P.330

palabra “boyacense” y una autorización para publicar la obra mencionada. Valencia, desafortunadamente, no respondió a tiempo la carta y perdió la oportunidad de hacer conocer la obra en el exterior. “La Sonatina Boyacense” fue también publicada en facsímil en “Hojas de Cultura Popular Colombiana” en Junio de 1953⁴⁷.

Valencia elaboró una transcripción de la Sonatina para cuatro laúdes, posiblemente realizada entre Abril y Junio de 1935 y dedicada al cuarteto Aguilar; pero esta quedó inconclusa y solo se conserva la exposición.

“La Sonatina Boyacense” es una combinación de elementos tradicionales colombianos de la zona andina y de aspectos de la estética francesa de comienzos de siglo xx.

Es extraño que el nombre que inicialmente Valencia quería para la obra fuese “Sonatina Guajira”, lo cual no tiene coherencia, debido a que la pieza no posee elementos tradicionales de esta región; es mucho más apropiado “Sonatina Boyacense”, por el hecho que esta región pertenece a la zona andina central, zona de la cual el compositor enriquece y recrea su obra de los elementos musicales.

2.1 ANÁLISIS FORMAL

La Sonatina Boyacense es una de las obras para piano más importantes de Valencia. La interpretación de la obra tiene una duración aproximada de 4 minutos y está constituida por un solo movimiento (vivo y entusiasta), donde se puede encontrar una estructura de allegro de sonata, conformada por tres secciones: exposición, desarrollo y recapitulación.

La exposición y la recapitulación finalizan con una codetta en Do sostenido/Re.

La Sonatina está escrita en 3/8, con armadura de D mayor, aunque no cumple con los cánones de la armonía de la práctica común.

⁴⁷ IBID.P.331

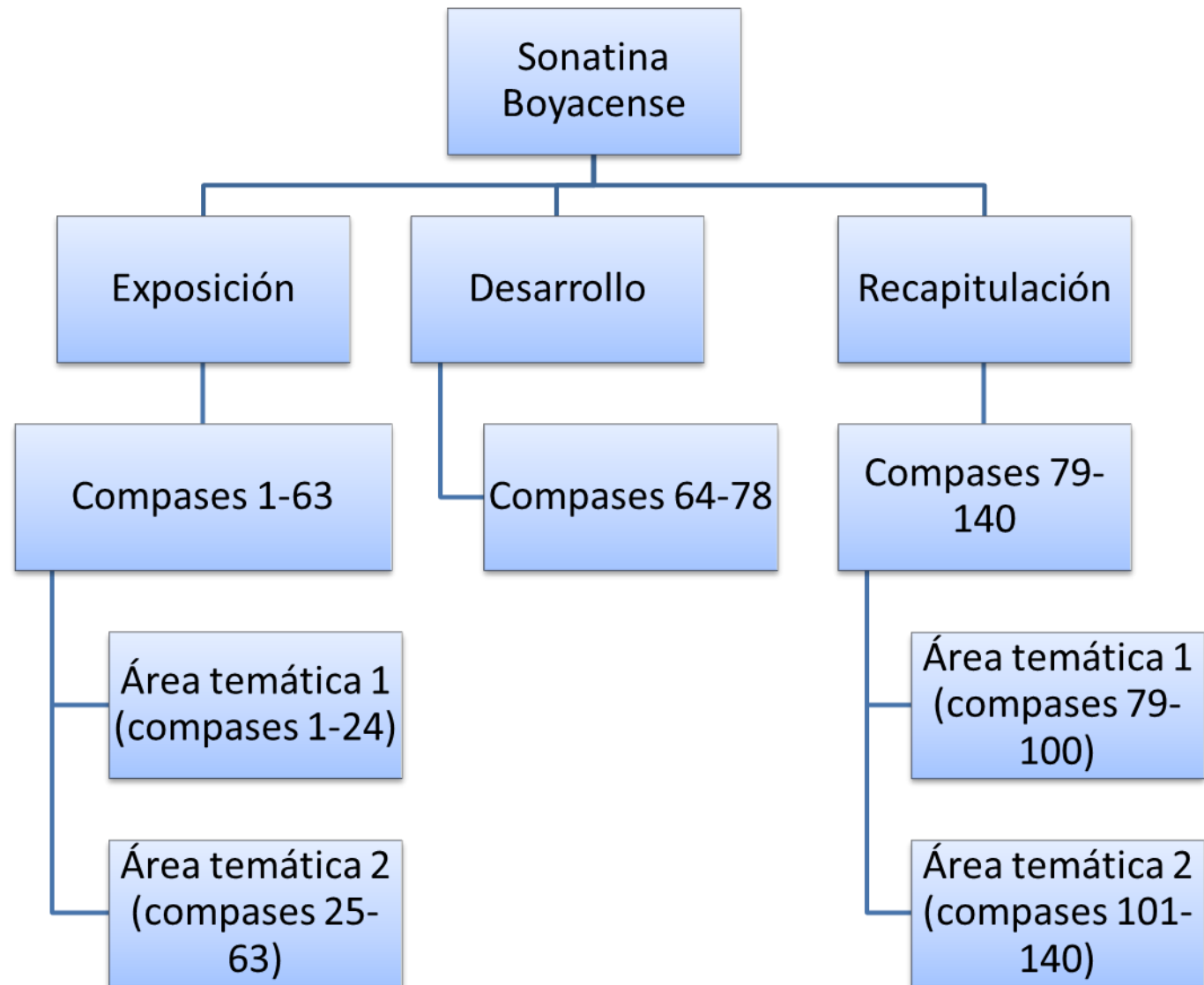
La pieza está constituida por tres sistemas, lo que facilita la lectura. Utiliza en su mayoría el registro medio del piano y evita utilizar líneas adicionales (técnica ya utilizada por compositores franceses tales como: Debussy y Ravel).

“La Sonatina Boyacense” posee, de un lado, elementos estéticos de la música francesa de la primera mitad del siglo XX, y de otro lado, elementos folclóricos colombianos.

Dentro de los elementos estéticos de la música francesa se encuentra el uso de la modalidad, la utilización de acordes de 7, 9 y 13, disonancias y el uso de cuartas paralelas. Su forma no es vanguardista, ya que sigue los parámetros de la forma sonata ya mencionados, casi sin salirse de los cánones preestablecidos. Un compositor neoclásico en este sentido y bastante conservador que siguió los lineamientos de Vincent d’Indy.

Dentro de los segundos elementos, los elementos folclóricos colombianos, sobresalen las células rítmicas del bambuco, el pasillo y la guabina, que auditivamente, son fácilmente perceptibles pero que en la partitura no son tan visibles debido a su escritura; es decir, muchos de los esquemas rítmicos no aparecen idénticos a los presentados en los libros teóricos; ya que el ritmo del pasillo se escribe normalmente en 3/4, el bambuco en 6/8 y 3/4 y la guabina en 3/4, pero “La Sonatina Boyacense” está escrita en 3/8 y Valencia utiliza una figuración diferente para lograr los efectos de dichos aires nacionales.

Es por estos aspectos, que la pieza es particularmente atractiva para el repertorio pianístico colombiano. El genio de esta composición combina la estética de la Schola adquirida a través de los maestros franceses y la tendencia nacionalista de comienzos de siglo XX en Colombia.



2.2 LA EXPOSICIÓN

La exposición de la Sonatina se encuentra entre los compases 1 al 63, donde se presentan los motivos y dos áreas temáticas. El área temática 1 se encuentra entre los compases 1-24; el área temática 2, entre los compases 25-48 y la coda entre los compases 49-63.

2.2.1 Primera área temática

En la primera área temática, se presentan los tres motivos, la indicación de tempo y gran parte de las anotaciones de interpretación y articulación desarrolladas en la Sonatina.

En el primer sistema, Valencia anota las indicaciones de tempo, carácter y precisiones del uso del pedal. La indicación “vivo y entusiasta”, orienta claramente al intérprete sobre el carácter y tempo deseado en la obra por parte del compositor. Sugiere un tempo más bien rápido, que bien podría ser la negra con puntillo de 60 a 70 pulsaciones por minuto, según el gusto del intérprete.

En la parte inferior del sistema el compositor anota lo siguiente: “mucha sobriedad en los pedales”, lo que indica una renuncia al exceso de sonoridad y hace un llamado a la claridad y medida. El pedal se puede usar casi sin ningún problema por compás, ya que la armonía de la primera área temática cambia cada compás, lo que permite poder utilizar el pedal de sostén por más tiempo. Es importante recordar que, el pedal de sostén se debe usar de forma superficial para evitar ensuciar la armonía dada la existencia de disonancias, este uso se asemeja mucho al empleado en la música de Ravel y Debussy.

La dinámica que propone el compositor es de *f*, esta concuerda con el carácter luminoso y vivo, además introduce reguladores en los compases 2 y 3 que acompañan la dirección de la melodía, estos reguladores; que solo aparecen en estos compases y posteriormente en la recapitulación, entre los compases 80 y 81, se pueden entender como una aclaración del compositor para jugar con la dinámica según la línea melódica, la cual está continuamente

cambiando de dirección. Al final del primer sistema se encuentra el número de catálogo según el Maestro Mario Gomez-Vignes de la obra (C G-V 53). (Ver ilustración 1)

Ilustración 1. Exposición, compases (1 - 2), indicaciones de interpretación, pedales y dinámica.



Iniciemos el estudio del compás 1. Sobre la mano derecha encontramos el motivo *a* en figuración binaria, que agrupa tresillos de semicorchea arpegiados descendentemente en G9, motivo que está presente en el acompañamiento de la segunda área temática, entre los compases 32-39 42-43 y 46; en la recapitulación, compas 79; y en la segunda área temática de la recapitulación en los compases 85, 107-114 y 119. (Ver ilustración 2, 3, 4, 5)

Ilustración 2. Exposición, compas (1), motivo a en G9, agrupación binaria, mano derecha.



Ilustración 3. Exposición, compas (32-34), motivo *a* en F#m9, segunda área temática, agrupación binaria, mano izquierda.



Ilustración 4. Recapitulación, compas (79), motivo *a* en R9, agrupación binaria, mano derecha.



Ilustración 5. Recapitulación, Compases (107-109), motivo *a* en D eólico, segunda área temática, agrupación binaria, mano izquierda.



Seguidamente en el compás 2, en forma de respuesta la mano izquierda repite el motivo *a invertido* en F#m9 en tresillos de semicorchea arpegiados ascendentemente; tanto el motivo *a* como el motivo *a invertido*, utilizan los mismos saltos de intervalos de forma invertida (5 justa, 3 mayor, 5 justa, 3 menor y 5 justa de la mano derecha). El pianista puede interpretar este juego entre motivos como pregunta – respuesta, dado que en ocasiones uno es precedido por el otro y se puede realizar *crescendos* y *decrescendos* de acuerdo a la dirección de la línea melódica. El motivo *a invertido* se puede encontrar en diversos pasajes de la Sonatina, ejemplo compases 7, 11, 85, 88; además se presenta la combinación del motivo *a* con el motivo *a invertido* en el mismo compas. (Ver ilustración 6, 7, 8 y 9)

Ilustración 6. Exposición, compas (2), motivo *a* invertido en F#m9, agrupación binaria, mano izquierda.



Ilustración 7. Recapitulación, compas (80), motivo *a* invertido en C#m9, agrupación binaria, mano izquierda.



Ilustración 8. Exposición, compás (7), motivo *a* mano derecha y motivo *a* invertido mano izquierda en Bm7, agrupación binaria.



Ilustración 9. Recapitulación, compás (89), motivo *a* mano derecha y motivo *a* invertido mano izquierda en F#m7, agrupación binaria, mano izquierda y derecha.



Llegando seguidamente al compás 3, aparece el motivo *b* en la mano derecha, el cual cambia el tipo de agrupación que se venía haciendo en los compases 1 y 2 de binaria a ternaria, la nueva figuración binaria agrupa las figuras de *a* dos semicorcheas en forma ascendente, el motivo *b* se encuentra nuevamente en la recapitulación, en el compás 81. Hay otras secciones donde se encuentra el motivo *b* con diferentes combinaciones, como por ejemplo: en el compás 3 el motivo *b* está acompañada por el motivo *a invertido* en la mano izquierda, en el compás 81 el motivo *b* está acompañado en la mano izquierda por el motivo *b invertido*. El cambio de agrupación binaria a ternaria o la combinación de ambas es frecuente en la Sonatina Boyacense. Por medio de una redistribución de los acentos, el intérprete puede utilizar estos cambios de agrupación con el objetivo de resaltar los elementos folclóricos encontrados en la partitura. (Ver ilustración 10 y 11).

Ilustración 10. Exposición, compás (3), motivo *b* mano derecha en agrupación ternaria, motivo *a* invertido mano izquierda en agrupación binaria.



Ilustración 11. Recapitulación, compás (81), motivo *b* mano derecha, motivo *a* invertido mano izquierda.



En el compás 4, aparece el motivo *b invertido* en la mano derecha y en la mano izquierda el motivo *b* sin variación, de la misma forma se presenta en la recapitulación en el compás 82, el cual aparece en los compases (9, 13, 81, 82, 87, 91). (Ver ilustración 12, 13 y 14)

Ilustración 12. Exposición, compas (4), motivo *b* invertido mano derecha y motivo *b* mano izquierda.



Ilustración 13. Exposición, compás (9), motivo *b* invertido mano derecha y motivo *b* mano izquierda.



Ilustración 14. Recapitulación, compás (82), motivo *b* invertido mano derecha y motivo *b* mano izquierda.



En el compás 5, el compositor escribe la primera indicación rítmica de la Sonatina Boyacense “*cuide el ritmo*” y hacia el final de la pieza, en el compás 134, da una última recomendación rítmica al intérprete, “*bien ritmado*”; estas indicaciones permiten ver la importancia que Valencia da al ritmo, en el cual se encuentran patrones de origen nacional. (Ver ilustración 15 y 16).

Ilustración 15. Exposición, compás (5), precisiones en el ritmo “*cuide el ritmo*”.



Ilustración 16. Recapitulación, compas (134), precisiones en el ritmo “*bien ritmado*”.



Continuemos con el compás 6. Aparece el motivo *c*, con el cual se elabora el desarrollo y cuya célula rítmica se asemeja al ritmo del pasillo pese a las diferencias en las figuras y métrica que se utiliza; la Sonatina está escrita en 3/8 y el ritmo del pasillo es escrito tradicionalmente en 3/4 (ver en ilustración 17, la comparación del motivo *c* con el esquema rítmico del pasillo). El motivo *c* aparece en la exposición en los compases (8, 12, 40, 41, 45) y en la recapitulación en los compases (84, 90, 115, 116, 120). (Ver ilustración 17, 18,

19 y 20). El motivo *c* se presenta también con variación en el compás 18 y posteriormente en el desarrollo, la variación consiste en ligar las dos últimas figuras pero conservan en esencia el ritmo del pasillo.

Ilustración 17. Exposición, compas (6), motivo *c*, comparación con el esquema rítmico del pasillo⁴⁸.



Ilustración 18. Exposición, compas (12), motivo *c*.



⁴⁸ FRANCO DUQUE, Luis Fernando. Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos. Cartilla de iniciación musical. Plan Nacional de Música para la convivencia. Ministerio de Cultura, 2005. P.43

Ilustración 19. Exposición, compas (40, 41), variación motivo *c*.



Ilustración 20. Recapitulación, compas (84), motivo *c*.



El Compositor utiliza el motivo *c* como elemento rítmico para el área del desarrollo entre los compases (64-70). Sección con cierta dificultad técnica, ya que la mano izquierda debe realizar saltos, del registro grave al agudo; para facilitar la ejecución de esta sección, el pianista debe anticipar el movimiento de la mano izquierda e inclinarse hacia la derecha; es decir, dirigirse hacia el registro agudo del piano para obtener un mejor ángulo en el momento de realizar el salto y evitar fallar la nota aguda, la cual tiene un papel importante dentro del juego de color y timbre presentado en el pasaje. (Ver ilustración 21)

Ilustración 21. Desarrollo, compases (66-69), motivo *c*.



El empleo de intervallos disonantes de segunda mayor como los encontrados en el motivo *c*, se encuentra en diferentes lugares de la Sonatina, ejemplo compases (5, 6, 45, 83, 84, 120); en general, secciones con elementos rítmicos similares al esquema rítmico del pasillo. El intérprete puede hacer énfasis en este elemento rítmico nacional acentuando los cambios de binaria a ternaria y enriquecer de esta forma la interpretación. (Ver ilustración 22, 23 y 24)

Ilustración 22. Exposición, compas (44), utilización de intervallos de segunda mayor. Variación tema *c*.



Ilustración 23. Recapitulación, compases (83, 84), utilización de intervalos de segunda mayor.



Ilustración 24. Recapitulación, compas (120), utilización de intervalos de segunda mayor.



En la obra se encuentran presentes el uso de la modalidad elemento directamente relacionado con la Schola de Vincent d'Indy, entre los modos utilizados por Valencia en la obra se encuentra: dórico, lidio y eólico. Entre los compases 7-15, se aprecia la utilización del modo B dórico. El uso de la modalidad es también visible en otras secciones de la Sonatina Boyacense; como en la segunda área temática de la exposición, que está en el modo F# dórico entre los compases 25- 43 y en el compás 44 se encuentra en A lidio; en la recapitulación entre los compases 87-93 está presente el modo F# dórico y en la segunda área temática de la recapitulación, es visible el modo D dórico, entre los compases 101-118.

En las ilustraciones (25, 26, 27, 28 y 29) está presente la comparación con su respectivo modo.

Ilustración 25. Exposición, Compases (8-11) Utilización de la modalidad, B dórico (escala visible en la mano izquierda).

B Dórico

The musical score for Illustration 25 consists of two staves. The first staff is a single treble clef staff in 4/4 time, showing the B Dorian scale in the left hand. The notes are B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, and B3. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time, showing a piano accompaniment. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ilustración 26. Exposición, Compases (26-34), utilización de la modalidad, F# eólico (escala visible en la mano derecha).

F# Eólico

26

ingenuo

en relieve

30

Ilustración 27. Exposición, compás (44), Utilización de la modalidad, A lidio (escala visible en la mano derecha).

A Lidio

Ilustración 28. Recapitulación, compases (87-90), Utilización de la modalidad, F# dórico (escala visible en la mano izquierda).

F# Dórico

Ilustración 29. Recapitulación, Compases (103-105), Utilización de la modalidad, D dórico (escala visible en la mano derecha).



Seguidamente Entre los compases 18-24, se observa que el ritmo empleado es similar al ritmo del bambuco, pasaje en donde emplea una figuración binaria en la mano derecha y ternaria en la izquierda. Valencia enriquece este pasaje con una armonía de cuartas paralelas en la mano derecha, elemento muy usado en la música contemporánea de la época, además aparece una nueva indicación de interpretación entre los compases 19 y 20 “*aumenta la intensidad*” que ayuda a que la progresión de cuartas paralelas alcance una sonoridad más llena, la cual funciona de puente para llegar a la segunda área temática, esta sección se repite en la recapitulación con la misma progresión de cuartas y ritmo similar al del bambuco. En la ilustración 30 se observa el esquema rítmico del bambuco, la comparación con la simplificación de los compases 18, 19 y 20 de la Sonatina en 6/8 y los compases 16 a 24; es decir la sección completa con la progresión de cuartas paralelas. En la ilustración 31, se ve el mismo pasaje anteriormente explicado, pero en la recapitulación, y un poco más corto.

Ilustración 30. Exposición, compases (18-24), comparación con el esquema rítmico del bambuco⁴⁹ y simplificación a 6/8, progresión de cuartas hacia la segunda área temática.

BAMBUCO



⁴⁹ FRANCO DUQUE, Op. Cit.,p. 41



Ilustración 31. Recapitulación, compases (95-100), progresión de cuartas hacia la segunda área.



La primera sección de la Sonatina permite ver el uso de una estética que combina el nacionalismo, a partir del uso de los ritmos del bambuco y el pasillo, y la técnica francesa de la Schola, con la utilización de la modalidad, acordes de 7, 9 y 13, disonancias y cuartas paralelas; lo anterior hace de esta pieza, una obra fresca y novedosa para la época, además de un obra interesante para el repertorio pianístico latinoamericano.

2.2.2 Segunda área temática

La segunda área temática, presenta una introducción de 3 compases, entre los compases 25-27 en F#m9. La indicación que da el compositor es de “*p y lejano*”, que en conjunto con el acorde de F#m9 crea un ambiente íntimo, menos brillante que el de la primera área temática. El ritmo de la introducción tiene cierta similitud con el patrón rítmico del bambuco en 6/8, se puede observar que si los valores de las figuras en 3/8 se duplican, son similares al esquema rítmico de bambuco en 6/8, excepto por una semicorchea al final. Esta misma introducción se hace en la segunda área temática de la recapitulación, pero ya no en tres compases sino en dos y en Dm9. (Ver ilustración 32 y 33)

Ilustración 32. Exposición, compases (25-27), introducción de la segunda área temática en F#m9, comparación con el esquema rítmico del bambuco⁵⁰.

BAMBUCO



Ilustración 33. Recapitulación, compases (101-102), introducción de la segunda área temática en Dm9.



⁵⁰ FRANCO DUQUE, Op. Cit.,p. 40

Entre los Compases 28 al 31, se presenta el tema de la segunda área temática, la anotación que da el compositor sobre esta sección es de “*ingenuo y en relieve*”, la melodía está en F# eólico y evoca melodías indígenas de la región sur del país. La segunda área temática posee figuración ternaria en la melodía y presenta la célula rítmica de la guabina. La disociación de esta sección representa algo de dificultad técnica, debido que la mano izquierda realiza figuración binaria, la misma de la introducción similar al patrón rítmico de del bambuco mientras que la mano derecha realiza subdivisión ternaria con el esquema rítmico de la guabina. Esto hace que la ejecución tenga dificultad en la disociación, ya que el intérprete debe tocar el pasaje sin que predomine una métrica que otra y de esta manera poder interpretar ambos ritmos sin tropiezos y que auditivamente sea natural. En la ilustración 34 se observa la comparación del esquema rítmico de la guabina con la melodía de la segunda área temática y en la ilustración 35 se aprecia nuevamente este esquema en la segunda área temática de la recapitulación.

Ilustración 34. Exposición, compases (28-31), área temática 2, Comparación con el esquema rítmico de la guabina⁵¹ (mano derecha), utilización de F# eólico.

guabina canción



Ilustración 35. Recapitulación, Compases (103-106), área temática 2 en la recapitulación, utilización de D dórico.



⁵¹ FRANCO ARBELÁEZ, Efraín et al. Música Andina de Centro Occidente. Cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura, 2008. P.42

En los compases 49-54 se presenta una vez más el tema de la segunda área temática con una introducción de dos compases en el modo F# eólico, pero tres octavas abajo que la presentada anteriormente en la ilustración 34; además con articulación y dinámicas diferentes y la indicación que el compositor da “*pp y malicioso*”. En la recapitulación, nuevamente se encuentra esta misma sección entre los compases 124-129 pero con una nueva articulación e indicación, esta vez “*pp delicado*”; tanto la exposición como la recapitulación precede la codeta. Es importante que el intérprete tenga una preparación previa a este pasaje ya que es algo incómodo dado el cruzamiento de las manos y el registro tan grave en que debe tocar la mano derecha, además es de suma importancia la superficialidad del pedal en esta sección para lograr diferenciar las distintas articulaciones que propone el compositor (Ver ilustración 36 y 37).

Ilustración 36. Exposición, compases (49-54), tema de la segunda área temática en la coda.

The musical score for measures 49-54 is presented in two systems. The first system covers measures 49 to 52, and the second system covers measures 53 to 54. The key signature is F# minor (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The tempo/mood marking "malicioso" is placed above the first staff of the first system. The notation includes various articulations such as slurs, ties, and accents, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) are indicated in the first system. The right hand plays a melody with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Ilustración 37. Recapitulación, compases (124-129), tema de la segunda área temática en la coda final.



La coda presenta en el acompañamiento de la mano izquierda similitudes con el patrón rítmico de la variante 6 del bambuco 6/8⁵², de la cartilla música andina occidental, pero con una diferencia en la acentuación; en el esquema se observa que el acento se presenta en la última figura pero en la Sonatina lo encontramos en la penúltima, no obstante este acompañamiento en conjunto con la melodía, es auditivamente la sección que más evidencia el uso de elementos tradicionales de la región andina colombiana, nuevamente este mismo esquema rítmico y melódico se presenta en la coda final de la Sonatina, entre los compases 131-133 (ver ilustración 38 y 39).

⁵² FRANCO DUQUE, Op. Cit., p. 40

Ilustración 38. Exposición, compases (57-59), Coda, comparación esquema rítmico del bambuco⁵³ (acompañamiento).

BAMBUCO

(57) *atenúe*

más y más suave

Ilustración 39. Recapitulación, compases (132-133), coda final de la recapitulación, esquema rítmico del bambuco (acompañamiento).

(132) *atenúe*

⁵³ FRANCO DUQUE, Op. Cit., p. 41

2.3 DESARROLLO

La sección de desarrollo se presenta entre los compases 64-78. Entre los compases 65 y 70 se utiliza el motivo *c* del compás 6, cuyo esquema rítmico es similar al del pasillo, ya presentado anteriormente en la ilustración 17. Este pasaje presenta un dialogo de pregunta y respuesta utilizando la armonía extendida en torno a C#, siendo la secuencia (F#6, G#7, F#6, C94+, D#m7 G#7 D#m7 G#7). Valencia da la indicación de utilizar la sordina y una dinámica de (*pp*) al comienzo del desarrollo, con el fin de dar un nuevo color y prepara el (*ff*) del compás 71. (Ver ilustración 40)

Ilustración 40. Desarrollo, compases (66-70), motivo *c*, progresión en torno a C#:
(F#6, G#7, F#6, C94+, D#m7 G#7 D#m7 G#7)

The musical score for Illustration 40, measures 66-70, is presented in two systems. The first system contains measures 66, 67, and 68. The second system contains measures 69 and 70. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The dynamics are *pp* (pianissimo) at the beginning and *ff* (fortissimo) at the end. The instruction '2 pedales' (two pedals) is written below the first system. The melody is marked with 'm.i.' (melodically important) and includes a trill in measure 69. The harmony consists of extended chords: F#6, G#7, F#6, C94+, and D#m7 G#7 D#m7 G#7.

Entre los compases 71-76 del desarrollo, se utiliza el material rítmico y melódico de la coda de la exposición compases 55-63, cuya célula rítmica tiene semejanzas con la célula rítmica del bambuco, comparación realizada en la ilustración 15. La indicación de dinámica es (*ff*), de carácter enérgico y luminoso; a diferencia de los primeros compases del desarrollo donde el compositor indica el uso de la sordina. En la melodía sobre la mano izquierda escribe “*en relieve*”, indicación que tiene como objetivo indicar al intérprete resaltar la melodía proveniente de la coda de la exposición. En la ilustración 41, se observa la comparación con el final de la coda.

Ilustración 41. Desarrollo, Compases (71-73), Comparación con coda de la exposición compases (57-59)



Entre los compases 75 y 78, el objetivo es unir el desarrollo con la recapitulación y para esto emplea un pedal en E para llegar a la recapitulación en A. El intérprete puede alargar un poco las últimas semicorcheas, tal cual lo indica el compositor en el compás 77, para así

dar por terminada la sección de desarrollo y abrir el paso a la recapitulación. (Ver ilustración 42).

Ilustración 42. Desarrollo, compases (75-78), pedal en E como puente a la recapitulación en A.



2.4 RECAPITULACIÓN

2.4.1 Primera área temática en la recapitulación

La recapitulación presenta la primera área temática entre los compases 79-100 en A, la indicación de dinámica es de “*f*” y los reguladores siguen la dirección melódica tal cual como los presentados en la exposición. Sobre el compás 79, se indica (*Tempo I*) dado el retarde que indica dos compases antes. Todas las indicaciones dadas en esta sección corresponden a las de la exposición. (Ver ilustración 43)

Ilustración 43. Compases (79-82), Recapitulación en A



2.4.2 Segunda área temática en la recapitulación

La segunda área temática se presenta entre los compases 101-123, donde las indicaciones de dinámica son la mismas que las de esta sección en la exposición; no obstante las articulaciones son diferentes, lo que permite que el intérprete juegue con colores para dar frescura en cada aparición de esta sección, las articulación en la exposición son *portato* y en la recapitulación son *legato*. En la coda de la exposición, entre los compases 49-54 y la coda final de 124-129, se presenta nuevamente el tema de la segunda área temática tres octavas abajo con diferente articulación. Estas diferencias sutiles permiten al intérprete aprovechar la expresividad, riqueza rítmica y variedad en la articulación de la segunda área temática para realizar cuatro propuestas de interpretación diferentes. En las ilustraciones 44, 45, 46 y 47, se observan las cuatro secciones donde se encuentra la segunda área temática y se evidencian las diferentes articulaciones.

Ilustración 44. Exposición, compases (28 y 29), tema de la segunda área temática, comparación de articulación.



Ilustración 45. Exposición, compases (49 - 52), tema de la segunda área temática en coda, comparación de articulación.



Ilustración 46. Recapitulación, compases (103 y 105), tema de la segunda área temática, comparación de articulación.



Ilustración 47.Recapitulación, compases (126 y 127), tema de la segunda área temática en la coda final, comparación de articulación.



2.4.3 La coda final

En la sección de la coda final, el compositor da varias indicaciones de interpretación en el compás 130 “*luminoso*”, en el compás 134 “*f bien ritmado*” y finalmente en el compás 138 “*ff martillado*”; todas las anteriores indicaciones conducen a un final enérgico y de una sonoridad llena, que el intérprete debe preparar desde el compás 125, donde la indicación es de “*pp delicado*”, en la ilustración 48 se observa las indicaciones anteriormente citadas.

Ilustración 48. Compases (138-40), coda



(132)

atenúa

f bien ritmado

(136)

martillado

(57)

(58)

CONCLUSIONES

La Sonatina es una obra madura. Esta composición es la penúltima obra escrita para piano que se conserva según el catálogo del maestro Gomez-Vignes. “La Sonatina Boyacense” es la pieza de mayor extensión de las obras de madurez para piano y la de mayor despliegue pianístico. La producción para piano del compositor no es muy extensa y las obras de madurez (obras que fueron creadas después de culminar sus estudios en París) que se conservan no exceden la docena, algunas de ellas fueron reconstruidas por el maestro Gómez-Vignes debido a que solamente se encontraban fragmentos incompletos. Entonces encontramos en la Sonatina Boyacense, una de las obras finalizadas por el compositor. La Sonatina, además, posee una gran importancia dentro del repertorio pianístico colombiano de la primera mitad del siglo XX.

El análisis de la Sonatina Boyacense, permite ver las tendencias que Valencia empleó en la escritura de la obra, una estética francesa de la primera mitad del siglo XX, vanguardista en su armonía y conservadora en su forma, mucho tendría que ver en esto las influencias aprendidas en la Schola Cantorum de Vincent d’Indy. Valencia fue hábil al combinar la estética aprendida en Francia con los ritmos nacionales de su patria. La Sonatina Boyacense es una obra que muestra la academia y los orígenes de un compositor, donde combina la modalidad, acordes de 7, 9 y 13, disonancias y secuencias de cuartas paralelas, con elementos nacionalistas, tales como las células rítmicas del bambuco, pasillo, guabina y crea a partir de estas dos fuentes una de las primera obra con estos elementos en el repertorio pianístico Colombiano. La obra no desarrolló los alcances virtuosísticos que Valencia poseía como concertista, interprete de las obras más complejas del repertorio pianístico de época; una posibles hipótesis es que la obra tendría fines pedagógicos más que la búsqueda del lucimiento del intérprete, dado que para la época, Valencia era docente en el conservatorio de Cali, el cual era su obra más apreciada y amada. Además es de resaltar que la primera mitad del siglo XX, es el período en el cual se comienza la creación de las instituciones de formación de alta proyección artística en Colombia.

Valencia dejó un legado como pianista, compositor, director y precursor de la institucionalización de la enseñanza musical; su escrito “breves apuntes sobre la educación en Colombia” publicado en 1932 fue controversial en su época, suscitó discusiones en torno a la educación musical del país y fue la base para el Conservatorio de Cali, su obra maestra. Por este recinto trabajó desde su fundación en 1932 hasta el año de su muerte en 1952. Hoy en día llamado Conservatorio Antonio María Valencia de Bellas Artes perteneciente a la Institución Universitaria del Valle.

Se conservan de Valencia alrededor de 69 obras, entre vocales, corales, profanas y religiosas, para orquesta, cámara y piano. Se han rescatado alrededor de 19 obras para piano, de las cuales sobresalen: Ritmos y Cantos Suramericanos 5 y 8, *Mazurka Pour Endormir Mon Bébé*, Chirimía y Bambuco Sotareño, Bambuco del Tiempo del Ruido y Sonatina Boyacense.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Honorio. En defensa de una escuela. Bogotá: casa editorial el liberal, 1912. 81 p.

ALEGRE MARTÍNEZ, Miguel Ángel. La música francesa entre los siglos xix y xx. El impresionismo especial referencia al repertorio pianístico [online]. España: Universidad Internacional de Andalucía, curso 2007/2008 (Citada: 25 febrero 2013). <<http://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/493/CURSO%20BAEZA%20MAAM%20IMPRESIONISMO.pdf?sequence=1> >

BERMÚDEZ, Egberto. Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? En: Revista Credencial Historia. Diciembre 1999, No 120.

BERREIRO ORTIZ, Carlos. Antonio María Valencia Músico del cauca Grande. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983. 42 p.

DUQUE, Ellie Anne. La música en Colombia en los siglos XIX y XX. Bogota: Universidad Nacional de Colombia, instituciones estéticas, 1950. Monografía 84 p.

FRANCO ARBELÁEZ, Efraín et al. Música Andina de Centro Occidente. Cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura, 2008.42 p.

FRANCO DUQUE, Luis Fernando. Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos. Cartilla de iniciación musical. Plan Nacional de Música para la convivencia. Ministerio de Cultura, 2005.43 p.

FRIEDMANN, Susana. Jesús Bermúdez Silva, músico. Bogotá: Escala año 1, No. 8/ Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. 13 p.

GOMEZ VIGNES, Mario. Imagen y obra de Antonio Maria Valencia. Cali: Corporación para la cultura, 1991.

MORGAN, Robert P. La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América Moderna. Madrid: AKAL, 1999. ISBN 8446003686

RENDÓN GARCÍA, Guillermo. Maestros de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) (I). En: Música: Boletín Casa de las Américas. No. 50, Ene.-Feb.1975

TOVAR PARDO, Andrés. Los problemas de la cultura musical en Colombia. En: Revista Chilena, núm. 65 (mayo-junio, 1959).

VALENCIA, Antonio María. Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia. Bogotá: editorial E.J.Posse, 1932. 31 p.

ZAPATA CUENCAR, Heriberto. Compositores Colombianos. Medellín: Carpel, 1962